

CHICAGO QUOTES.

CITA Y PLAGIO EN DANZA: UNA ANALOGÍA ESCULTÓRICA

AL ALIMÓN DE GEORG BASELITZ Y RASHID JOHNSON

Autora: Victoria Mateos de Manuel

Fecha: agosto de 2025

<https://independent.academia.edu/VictoriaMateosdeManuel/Papers>

<https://archive.org/search?query=creator%3A%22Victoria+Mateos+de+Manuel%22>

Este texto y sus imágenes (las fotografías de la autora) están bajo una licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional. No se permite el uso comercial ni con fines de lucro. No se permite la remezcla ni transformación del texto ni de las fotografías. Se permite compartir la obra, pero no modificarla.

CHICAGO QUOTES.

CITA Y PLAGIO EN DANZA: UNA ANALOGÍA ESCULTÓRICA

AL ALIMÓN DE GEORG BASELITZ Y RASHID JOHNSON

Victoria Mateos de Manuel¹

RESUMEN

¿Qué es cita y qué es plagio en danza? Por analogía con un caso de estudio de la historiografía de la escultura contemporánea, detonante metafórico para circunscribir un problema de acuciante actualidad en las definiciones de repertorio y autoría en la estética de la danza, este texto desarrollará iniciáticamente esta cuestión. Se partirá de la visita personal a dos exposiciones en 2025 separadas continentalmente en el espacio, pero enlazadas en la estética de la abstracción contemporánea, poniendo especial énfasis en dos piezas exhibidas en las mismas: *Dresdner Frauen* de Georg Baselitz (1989-90), encontrándose uno de los miembros del conjunto escultórico en la exposición *Georg Baselitz. Obras en la Colección Würth* (Museo Würth, Agoncillo, 16 de marzo de 2024 a 23 de febrero de 2025) y la lectura propuesta de diseminación de tal obra en varias propuestas de Rashid Johnson, aunadas en la exposición *Rashid Johnson. A Poem for Deep Thinkers* (Museo Solomon R. Guggenheim, Nueva York, 18 de abril de 2025 a 18 de enero de 2026). Siendo un insulto al leyente develar cuestiones relativas a la forma del texto, aclaro, no obstante, por respeto a los requerimientos formales de edición, que el hilo conductor y articulador de este capítulo es la citación bibliográfica, dándose un juego de sentido e intercambio hilemórfico entre forma y contenido entre APA y Chicago, ciudad de procedencia de Johnson y uno de los ejes principales de conservación de la abstracción americana, sirviendo estos modelos de referenciación, además, para la comparación afin en las cuestiones relativas a la autoría en danza.

PALABRAS CLAVE

Cita, plagio, abstracción, autoría

¹ Investigadora independiente y profesora de instituto. Estudios de licenciatura en filosofía en la Universidad Complutense (Madrid) y la Universidad Humboldt (Berlín). M. A. por la Universidad Libre (Berlín). Primer premio de doctorado 2017 en la Universidad Complutense por su tesis en estética *El silencio de Salomé* (Plaza y Valdés/CSIC, 2019). Editora del volumen *Coreoteca* (Ed. Complutense, 2021). ORCID: 0000-0002-3483-7138. Web: <https://independent.academia.edu/VictoriaMateosdeManuel>

INTRODUCCIÓN

- La ἀμαρτία hermenéuticaⁱ

DESARROLLO

- La traza del infinitoⁱⁱ
- Autoría comercialⁱⁱⁱ
- *Auctor/auctoritas*^{iv}
- *Alleviation*^v
- La abstracción del exilio^{vi}
- *Wer Woher*^{vii}
- Disfraz de desnudo^{viii}
- Manteca^{ix}
- Valor de mercado versus valor de tradición^x

CONSIDERACIONES FINALES

- “Agency to zip back and forth”^{xi}

BIBLIOGRAFÍA

Augé, Marc (2017). Los no lugares. Gedisa.

Balzac, Honoré de (2007). La obra maestra desconocida, en Didi-Huberman, Georges: La pintura encarnada, seguido de La obra maestra desconocida. Valencia: Pretextos, pp. 167-202.

Badiou, Alain (2009). Pequeño manual de inestética. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Baselitz, Georg (2015). Mehr oder weniger leise gesungen, Galerie Ropac, Salzburg.

<https://www.stiftungkunst.de/kultur/en/projekt/baselitz-vedova/>

Baudrillard, Jean (2000). Las estrategias fatales. Barcelona: Anagrama.

Bauhaus Museum/ Museum Neues Weimar/ Schiller Museum/ Klassik Stiftung Weimar (2024). Bauhaus and national Socialism [9 Mai-15 september 2024, Weimar], Klassik Stiftung Weimar.

Beckwith, Naomi/ Karnes, Andrea (Ed.) (2025). Rashid Johnson. A Poem for Deep Thinkers. Guggenheim New York/ The Modern.

Blistène, Bernrd/ Sticht, Pamela (2021). Baselitz: La Rétrospective. Paris: Centre Pompidou.

Cohen, Selma Jean (ed.) (1998) International Encyclopedia of Dance. Oxford University Press.

Descartes, René (1977). Meditaciones metafísicas con objeciones y respuestas, traducción de Vidal Peña. Madrid: Alfaguara.

Didi-Huberman, Georges (2007). La invención de la histeria: Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière. Madrid: Cátedra.

Didi-Huberman, Georges (2008). El bailaor de soledades, trad. De Dolores Aguilera. Valencia: Pre-Textos.

DW (31/10/2020). México acusa a Isabel Marant de plagiar diseños indígenas.
<https://www.dw.com/es/m%C3%A9xico-acusa-a-isabel-marant-de-plagiar-dise%C3%B1os-ind%C3%ADgenas/a-55454918>

Feuillet, Raoul-Auger (1700) Choregraphie ou l'art de décrire la dance, par caractères, figures et signes démonstratifs. Paris : Chez l'Auteur et Michel Brunet.

Franko, Mark (2015). Dance as Text. Ideologies of the Baroque Body. Oxford Studies.

Franko, Mark (2002). The Work of Dance. Labor, Movement, and Identity in the 1930s. Wesleyan.

Gadamer (1960). Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. J.C.B. Mohr.

González García, José María (1989). La máquina burocrática (afinidades electivas entre Max Weber y Kafka). Visor Libros.

Gotman, Kéline (2018). Choreomania: Dance and Disorder. Oxford Studies.

JJ Gabarre (15 agosto 2016). El Guito y Jose Merced solea.

https://www.youtube.com/watch?v=rGTyaMUNU2Q&list=RDrGTyaMUNU2Q&start_radio=1

- Mariemma (1997). Mis caminos a través de la danza. Madrid: Fundación Autor.
- Mateos de Manuel, Victoria (2022). Sagrarios de la danza: la 'imagen-danza' en la modernidad audiovisual, Acotaciones: revista de investigación teatral, nº 48, pp. 387-417.
- McEvelley, Thomas (1990). Georg Baselitz: The Woman of Dresden. New York: The Pace Gallery.
- Museum Solomon R. Guggenheim (2025). Rashid Johnson. A Poem for Deep Thinkers. <https://www.guggenheim.org/>
- Musée Picasso Paris (2021). Calder-Picasso. Exhibition from February 19 to August 25, 2019. Press Kit. https://www.museepicassoparis.fr/sites/default/files/2021-10/ENGL_DP_Calder_Picasso.pdf
- Museo Würth (2024). Georg Baselitz. Obras en la Colección Würth. https://www.museowurth.es/Georg_Baselitz_2024.html
- Nietzsche, Friedrich (2004). El Nacimiento de la Tragedia o Grecia y el Pesimismo, traducción de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial.
- Nora, Pierre (1984). Entre Memoria e Historia. La problemática de los lugares, en Nora, Pierre (dir.), Les Lieux de Mémoire; 1: La République. París: Gallimard. https://www.comisionporlamemoria.org/archivos/jovenesymemoria/bibliografia_web/historia/Pierre.pdf
- Preciado, Paul (2020). Manifiesto contrasexual, traducción de Julio Díaz y Carolina Meloni. Barcelona: Anagrama.
- Staatliche Kunstsammlungen Dresden (2010). Georg Baselitz. Dresdner Frauen. https://www.youtube.com/watch?v=ellkSPUj_Uo
- Tatarkiewicz, Wladyslaw (1976). Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética, traducción de Francisco Rodríguez Martín. Madrid: Tecnos.
- Toulouse-Lautrec, Henri de (1893). Jane Avril. <https://www.britannica.com/biography/Henri-de-Toulouse-Lautrec/Legacy>

Un jour de plus à Paris (s.f.). The funny story of the Picasso of Saint-Germain-des-Près.
<https://www.unjourdeplusaparis.com/en/paris-insolite/picasso-dora-maar-saint-germain-des-pres>

Warburg, Aby (2010). Atlas Mnemosyne. Akal.

Weber, Max (2021). El político y el científico, trad. de Joaquín Abellán. Madrid: Alianza Editorial.



Figura 1. Detalle de uno de los miembros del conjunto escultórico *Dresdner Frauen*, de Georg Baselitz. Figura 2. Detalle de *Untitled (Shea Butter Table)*, de Rashid Johnson (2016). [Fotografías por cortesía de la autora]

“Ein Ursprung der Skulptur sind Porträt-Bilder. Ob das jetzt Dichter sind oder Regierungschef, Kaiser unter Gleichen... Als Skulpturen gibt kein Mann das. Und nun ist es nicht unbedingt angenehm für einen Künstler, solche Prototypen oder solche Skulpturen-Modelle wiederzuverwenden. Wie kann man das machen? Also, mir ist die Idee gekommen: Ich schneide zum nächsten Mal die Leute am Hals ab, alles Kopf, keine Schulter. Dann gibt es von Picasso zum Beispiel – das denkt man von Apollinaire – hervorragende Skulpturen, die ich ganz, ganz großartig finde. Wie... Welchen Einfluss hat Picasso auf mich? Wie kann ich Picasso da und dabei... Jacqueline... Wenn man guckt und *gutfühlig* ist, kann man ein Porträt von Jacqueline daran erkennen.“

(Baselitz en Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 2010)

Entre los años 1889 y 1990 Georg Baselitz creaba un conjunto escultórico denominado *Dresdner Frauen* (véase McEvelley, 1990; Blistène/ Sticht, 2021). Cada busto, y cada maza, de ese conjunto escultórico narra el doble papel de las mujeres en la ciudad bombardeada de Dresde durante la Segunda Guerra Mundial, reconstructoras y

destruidas por la misma. Las piezas de *Dresdner Frauen* permanecen hoy desligadas por distintas galerías del mundo.

La colección Würth exponía en la retrospectiva dedicada a Georg Baselitz de 2025 una de ellas, correctamente iluminada como lo fueron aquellas mujeres: tumbas profanadas a cielo abierto. Son representaciones exclusivas de la cabeza, perfectamente desgajada del cuerpo en su totalidad, como bolas incólumes y vulnerables, absolutamente expuestas y derrotadas, que pendiesen de la estabilidad a afrentar de un bolo, enhiestas y predispuestas a caer, contenidas de error de mundo como tótems obligados a la expiación del chivo. Quien conoce la Segunda Guerra Mundial y la posguerra no necesita mayores denotaciones sobre lo que aquí se mienta; tampoco aclaración alguna sobre el material y color utilizado.

Baselitz se decanta en la reedición curatorial de su obra en 2010 en la ciudad de Dresde por divagar a tales féminas hacia Picasso. Son representaciones exclusivas de la cabeza, guillotínandola en una doble referencia ambigua en la historia del arte. Por un lado, la mente del genio frente a la carne de la musa, la razón creadora frente a la corporeidad que atiende a ser racionalizada y emancipada en la mente del autor (véase Balzac, 2007). Por otro lado, la apropiación femenina de ese lugar tradicionalmente prohibido a las mujeres y los sujetos racializados —ser solo cabeza, poder significar sin que las ideas rivalicen diferencialmente con el cuerpo que las expresa—. Desescombraban Dresde mientras eran solo eso: escombreras de rostro y testa. Qué antipatía hacia esos recovecos de la historia, manifiestos en una obscenidad tonal de advertencia ante construcciones y reformas.

No hay figuración buscada en este homenaje doliente. Baselitz dice legar a Picasso, donde los rostros son máscaras, robando para la alta cultura de vanguardia la “Africanness” de precedente museo antropológico. Como los regalos envenenados de *Las señoritas de Avignon* o la lupina escultura de la Civic Center Plaza de Chicago, nos conmina a también la escultura dedicada a Apollinaire, de Picasso, situada en el Jardín Laurent Prache de París, muy cerca de la iglesia de Saint-Germain-des-Près (Un jour à Paris, s.f.). En ella, Picasso dice dedicar a Apollinaire no un busto del poeta sino el de una de sus musas, Dora Maar, despersonalizando de significado tanto al significante de Apollinaire como el de la susodicha. Hubo un proyecto anterior de 1928, de remembranzas a las líneas en equilibrio de Calder (Musée Picasso Paris, 2021) y sin marco figurativo alguno, desconociéndose el motivo final por el que fue rechazado para

el homenaje escultórico, inaugurado en 1959. En esa evacuación figurativa se sustenta Baselitz para componer *Dresdner Frauen*.

En el Museo Solomon R. Guggenheim de Nueva York se celebra en el año 2025 una exposición sobre Rashid Johnson, artista contemporáneo que tiene como parte del hilo acompañador de su obra la presencia de un material con propiedades expositivas en percepción de forma, volumen, aristas y color al utilizado en *Dresdner Frauen*, madera: manteca de karité. A través de materiales con similares propiedades fenoménicas, Baselitz habla de su expropiada patria, pero también Johnson, de su “Africanness” de adopción, desbandada expositiva insoslayable interpretativamente en su obra, pero también desprovista ya de ningún otro sentido que sea la propia marca de autor. Si bien Baselitz no consigue hacerse CEO de la madera, la legibilidad de Johnson pasa por la expropiación de un material de bajo coste, instándose adalid y estandarte de su facultad de representación colectiva.

Baselitz no es citado en la presentación curatorial de Johnson, nominado en apenas una línea de entrevista al autor en el catálogo de exposición (Donald Orita/ Johnson en Beckwith/ Karnes, 2025). No obstante, la omisión-Baselitz no es necesariamente un caso de plagio, como defenderé en este texto, sino de cita u homenaje con valor de tradición en Johnson que, además, serviría para abrir el sentido sobre los modos de citación frente al plagio no solo en la escultura, sino en historia de la danza, un arte en que el material a esculpir es el propio cuerpo en su figura y contornos, con un plus a la dimensión escultórica sobre la materia inerte: sus potencialidades y variaciones de flexión, tracción, sostén, equilibrio, etc. Como en la escultura, la danza es un arte en el que la representación expositiva puede tener similar manifestación fenoménica (misma traza de movimiento en otro cuerpo distinto) fingiéndose también la similitud de contenido (técnicas de acceso y adecuación del cuerpo al movimiento y forma buscados).

La diferencia en los materiales usados, la cual implica tratamientos artísticos disímiles en la producción de obra, a pesar de la similitud de forma y rangos perceptivos introduce no solo la dimensión de debate sobre el plagio y la copia en la composición performática, siéndolo también esta, la escultura, por su carácter procesual-creativo de impresión de movimiento y de la que el trabajo manual de presión sobre otro cuerpo es parte, sino su discusión aledaña a otro foco de divergencia: el virtuosismo. El tipo de material utilizado en el proceso de composición escultórica determina también técnicas de acceso a la materia, emergiendo la devaluación o augmentación de los materiales y

técnicas performáticas según regímenes de hegemonía histórica. Así, por ejemplo, si bien la complejidad del flamenco es altísima, su adscripción al virtuosismo de la alta cultura performática ha necesitado siglos de reescritura frente a otros materiales-técnicas de danza (el baile es un arte hilemórfico en sentido aristotélico) como el *ballet*. De ese desequilibrio material entre la madera y la manteca, con similares respuestas fenoménicas, nos habla el caso Baselitz-Johnson. Si bien las escalas de cada busto de *Dresdner Frauen* de Baselitz difieren, por mayor tamaño, de los usos decorativos y de mascarada de la manteca de karité en Johnson, con una fuerte incidencia en obras de diseño de interiores, estanterías y espejos que están aún por alcanzar el régimen perceptivo de virtuosismo de los herederos de la Bauhaus, ¿podría metamorfosearse una nueva dispersión de la *Shea Butter* como una de las *Dresdner Frauen* y viceversa? ¿Es Johnson, en ese ejercicio de lectura ulterior y superadora de la escisión original-copia de Baselitz, el que lo introduce en el canon historiográfico occidental del arte o viceversa?

ii

No era otro el sueño del ballet que sistematizar, aportando una homologación internacionalizable del movimiento que prescindiese de la materia y cualidades del cuerpo, estrategia propia del reduccionismo cartesiano (Descartes, 1977), la colonización y escritura del espacio en un compendio de pasos que quedasen registrados y reproducibles en una partitura legible (Feuillet, 1700; Cohen, 1998; Franko, 2002). Se trataba de traducir y contener la trazabilidad infinita del campo multimodal de la danza en una tratadística matematizable o historicismo técnico que permitiese a cualquiera ejecutar y reproducir con precisión el movimiento y su dirección, prescindiendo de las connotaciones de la materia, así como se construía un autómatas siguiendo a rajatabla un manual de instrucciones. En nada había de distinguirse el repertorio de gestualidad humana del engranaje reproducible y estudiable de un mecano.

Esa escritura absolutista de la danza, por su voluntad desmedida de restringir la volatilidad del arte a un abecedario y gramática contenibles en un espacio perfectamente delimitado de programación y control político, si bien facilitó la herencia del movimiento definido y sus estrategias, la escritura patrimonial de la trazabilidad espacio-temporal, ha acabado hoy en día por convertirse en una pesadilla para coreógrafos y creadores: cuanto más hacen constar gráficamente su trabajo, cuanto mayor es la conservación de la danza en formas de notación escrita y audiovisual, más se desprenden del mismo, se desposeen o lo pierden en una *coreo-alienación* por

estudiar desde el aparato explicativo marxista del capital (véase Franko, 2002); cuanto más se publicitan, más se devalúan, pues cualquiera con la suficiente versatilidad técnica puede acceder a ese manual de instrucciones iconográfico y apropiárselo desmaterializando el producto del cuerpo creador y/o ejecutor. Frente a otros campos del arte como la pintura, en que tradicionalmente la unicidad de la obra otorgaba su valor incluso en la repetición (las Campbell de Andy Warhol), por el contrario, en la danza si no hay reproducción no hay valor de la obra y, al mismo tiempo, cuanto más se reproduce, más se devalúa no la obra como tal, sino su autoría, que acaba por diluirse, en el mejor de los casos, en patrimonio nacional o social. Por ejemplo, a pesar de que la danza española sea sistematizada por Mariemma (1997), esta ha pasado antes a hablar del patrimonio nacional inmaterial que de una autora y coreógrafa que organizó formas de movimiento e interacción, algunas de ellas previas a su sistematización, otras surgidas o insertas en el canon en su sistematización. Asimismo, un pintor puede llevar en la memoria un cuadro, pero esa memoria de obra no intersecta ni incide con el objeto en sí, ni tampoco hace al autor ganar o perder su lugar de autor. Sin embargo, un coreógrafo-bailarín que acontece en un espacio de exposición, dígase un escenario, y decide permanecer estático mientras dice limitarse a ejecutar y recrear su obra exclusivamente en la mente, a modo de hilo coreográfico perceptual interno, no adquiere valor expositivo. En la danza, solo mientras se encuentra su obra en reproducción, existe la misma (véase Badiou, 2009). Esa angustia del instante, de no hallar un soporte estable de reposo en la danza, un archivo recurrente del que saber con fehaciencia que siempre está ahí disponible, llevó quizá a pensar que, dejar un repertorio lo más amplio posible del trabajo coreográfico en memorias audiovisuales (véase Mateos de Manuel, 2022), podría aumentar el valor de obra al sostener en el tiempo la inicial efimeridad de la danza. Ocurre todo lo contrario.

iii

Es un fenómeno dramático que se ejemplifica, por analogía, en un acontecimiento prosaico: el altísimo valor de mercado de las orquestas de pueblo, con su pastiche auditivo para las masas, frente al macroconcierto del grupo creador del hit, obligado a un circuito compartido de festivales. El público lo que quiere es participar del repertorio de grandes éxitos, alabar metonímicamente al autor y, por lo tanto, convertirlo en fetiche desposeyéndolo de su agencia, que el pueblo acaba por adscribirse cual potestad emergida o mágica. De repente, parecen convertirse en lugares comunes de lo popular,

iconos sin propiedad intelectual ni existencia física, bandas como *El Canto del Loco*, *SKA-P*, *Mago de Oz* o *Jarabe de Palo*, significados sin referencia. “Qué buena está la madre de mi amigo José”, “Fiesta pagana” o “El lado oscuro” ya no son temas de tal o cual autor, sino los éxitos de la banda *Último cartucho* y, principalmente, la activación y vivificación de una memoria sentimental aunada en un inconsciente colectivo embriagado. Ese es el estado político-comunitario de lo dionisiaco (véase Gotman, 2018; Nietzsche, 2004). La masa extasiada no solo llega a considerarse unida a través de la obra, sino creadora de la misma en la medida que cree ser emisora de su fuerza, agente resucitador de su energía primigenia y símbolo partícipe y reproductor de su atemporalidad o atmósfera socio-biográfica. De repente, tales canciones no son de tal o cual banda, sino que son los éxitos de todos, un himno de nación inmaterial, a quince euros reunido con una entrada o gratis en la plaza frente al mínimo de cincuenta que costaría el acceso a cada uno de esos conciertos, a los que se va principalmente a escuchar ese único *hit*, es decir, a saberse o reconocerse perteneciendo. Además de la ligereza en el bolsillo, ¿cuántos siguen prefiriendo “El vals del obrero” interpretado por la orquesta de 2015 en su pueblo a la del grupo SKA-P en el festival Viñarock 2023?

Surge entonces la pregunta, ¿cómo darse a conocer como autor-intérprete y conservar al mismo tiempo el valor de obra coreográfica? En la provincia de España, la masa de la danza *amateur* quiere sentirse Ballet Nacional de su Pueblo, y el público quiere aplaudir al Ballet Nacional de su Pueblo, no necesariamente al Ballet Nacional de España, del que el Ballet Nacional de su Pueblo deja de ser clon o deudor para convertirse en su creador al aportarle, en su imitación y borrado, el sentido de originalidad silenciada (véase Baudrillard, 2000; Preciado, 2020). Lo que ha acabado, por lo tanto, por diferenciar alta y baja cultura no es tanto la calidad o formación resistentes en el proceso y producto final, sino la capacidad del artefacto performático para conquistar a las masas. Si gusta a la mayoría, es que necesariamente gusta a los de arriba. Es una suerte de despotismo ilustrado invertido: todo para el autor, pero sin el autor. Si el autor no es citado, es que existe. A tal grado llega hoy la *boutade* coreográfica.

¿Qué es coreografiar y cómo acceden los bailarines a ese campo de la danza a día de hoy? ¿Cómo aprende un bailarín a montar o componer una pieza de modo profesional? ¿Acaso se reduce la noción de repertorio a la memoria de los repetidores en ballets nacionales como el Ballet Nacional de España, y la precisión espacio-temporal conservada en vídeos y escrituras coreográficas de notadores como los del Ballet de

Hamburgo? De primeras ya llama la atención esa inicial diferenciación en la nomenclatura mnemotécnica entre el campo hispano-hablante y el anglo-germano: *repetidores* frente a *notadores*, priorizándose en el primero el sistema mimético desprendido ya de la significación trágica originaria de vivificación (véase Tatarkiewicz, 1976). Asimismo, no es infrecuente observar en los grupos de danza *amateur*, no nos atreveremos aquí a mentar a los profesionales, la exhibición de refritos de pasos recogidos de compañías con registro en plataformas como *youtube* a modo de *patchwork*, batiburrillo o, elegantemente dicho, *readymade* de autoría diluida. Con ufana parsimonia el alumnado de danza espeta: “Yo he pagado por las clases. Las coreografías son mías”. Todavía no he encontrado a nadie que por comprar un libro y leérselo comience a considerarse autor del mismo. ¿Cuántos escritores de *El Quijote* habrá ya rondando por España?

iv

En un sistema de *auctoritas* (González García, 1989; Weber, 2021), *autor* es Rómulo y *autoridad* es Rémulo.

En un sistema de *auctoritas* capitalista, el problema de la autoría es económico (dinero) y no necesariamente político (reconocimiento). Nadie niega la autoría de un bordado a una comunidad indígena; lo que se le niega a ese autor es el acceso a la prosperidad económica a través del bordado y, en consecuencia, la consideración de élite estética. Esa es la problemática de la *auctoritas* capitalista: autor no es el creador, sino el dueño de la marca comercial, quien pone en circulación de capital —y no de subcultura— el producto. Ese es el caso de Isabel Marant en 2020, acusada por México de plagiar “patrones de diseños purépechas” (DW, 2020).

Por eso, el flamenco no es necesariamente un campo de *auctoritas* capitalista, aunque también tendrá sus Isabel Marant y sus patrones de diseños purépechas, sosteniendo un anacronismo de *auctoritas* tradicional: pertenecer es, más que saberse reconocido, lo cual se da por hecho, poder reconocer, saberse inmerso en esa noción gadameriana denominada *tradición de sentido* (Gadamer, 1960). Por explicarlo con un ejemplo y, por tanto, excluyendo al leyente de la participación en esa *auctoritas* tradicional: en la mayoría de las ejecuciones posibles de una soleá, los intérpretes han acabado por incluir en alguna letra la forma de paseo con los brazos abiertos en aspa de El Güito (véase JJGabarre, 2016). Todo aficionado mínimamente versado reconoce ese gesto, sin importar quién lo interprete. Su imitación no es un plagio, es una forma de

reconocimiento del creador y su autoridad en la configuración de ese palo. Ni El Güito hubiese pedido cincuenta céntimos cada vez que un bailar hubiese plagiado su gesto de brazos (régimen ilegal de la SGAEF —Sociedad General de Autores y Editores del Flamenco—), ni ningún intérprete se considera creador y autor de ese gesto por ejecutarlo. El creador es, en este caso, honrado al ser citado plagiándolo, ya que en el flamenco no existe una señal de comillas mientras se baila y el emplazamiento moral de los maestros se muestra en la ejecución del baile por los alumnos. Ello, sin duda, la distinción explícita entre cita y plagio en el flamenco, sería una buena propuesta performática (*Flamenco en APA7* o, simplemente, *APA7*) para alguien como Israel Galván, cuyas obras están repletas de menciones —es decir, de ausencias— en la historia del flamenco. Las vanguardias lo fueron no por innovar, sino por vivificar y renovar de modos insospechados la tradición, de la que eran grandes conocedores; por ello, Israel Galván (véase Didi Huberman, 2008) no puede considerarse un heterodoxo, a pesar de sus detractores o admiradores, sino antonomasia de la ortodoxia.

Heterodoxos (opinión distinta) son, por el contrario, todos aquellos que convierten la tradición en *cliché*, porque la falsean en esa estereotipización desconocedora de aquellas puntadas que escapan al hilo de lugares comunes propios del *small talk* coreológico, impuesto por la hegemonía y presión correctiva del *mass media* que copa cada campo de especialización, pues cada régimen estético tiene su memoria histórica oficialista (véase Nora, 1984). *Flamenco en APA7* añadiría una nueva figura junto a la del palmero: el *comillero*, encargado de marcar con las manos la señal de comillas cada vez que se produjese una referencia historiográfica en la sucesión coreográfica o sonora, congelándose la interpretación por segundos para que el *comillero* enunciase autor y año en estandarización de cita APA7, al modo de “Anónimo, sin fecha”, “Amaya, 1962A”, “Amaya, 1962B”, etc.

Los intrasistemas de arte contemporáneo funcionan al alimón de este doble esquema de la *auctoritas* capitalista, expuesta para todo el público que paga la entrada a la galería, y la *auctoritas* tradicional, para aquel público que, pagando también su entrada, deslee a los autores a entrelíneas de los catálogos oficialistas. La *auctoritas* capitalista cuenta, pero no está; la *auctoritas* tradicional no cuenta, pero está: viso de grieta deleuziana que ofrece un respiradero soterrado e hierofántico dentro de sistemas nacionales del arte, imperialistas y aparato de propaganda (hoy en día todos). Y conviven: la *auctoritas*

tradicional y la *auctoritas* capitalista pueden no entrar en colisión e, incluso, retroalimentarse.

v

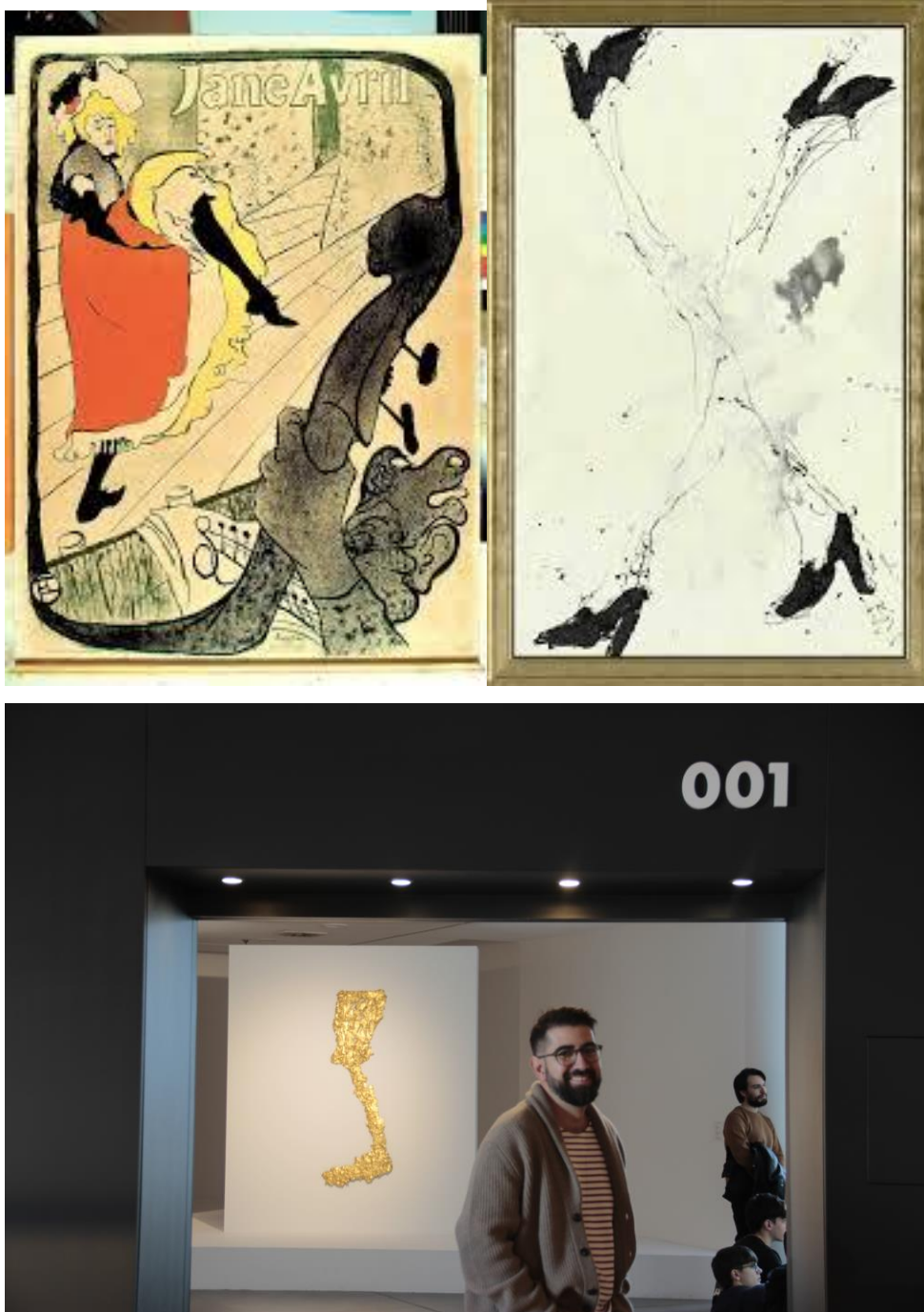


Figura 3. Toulouse-Lautrec, Henri de (1893). Jane Avril [póster litográfico], Toulouse-Lautrec Museum, Albi, France [imagen tomada de Google]. Figura 4. Baselitz, Georg (2015). Mehr oder weniger leise gesungen, Galerie Ropac, Salzburger [imagen tomada de google]. Figura 5. Contexto de Baselitz, Georg (2020). Lucio Halbinsel, bronce dorado al fuego, colección Würth [foto por cortesía de la autora].

Atrapado en el carácter tribal de la fascinación atemporal. Extemporáneo por el mito alemán que rivaliza, en el sistema colonial del arte, la diferencia entre el primitivismo asociado a la artesanía —objeto de museos antropológicos— y la expresión de lo ancestral metafísico vinculado a la ficción aria —expuesta en museos de arte contemporáneo, extrañamente condescendientes con su barbarie, reescrita por el *curatorial washing* y el acceso al progreso técnico cual incómodas obras de arte o casos de estudio para una estética sociológica—. Baselitz quiebra esa mitografía occidental entre civilización y barbarie, entre comunidad antropológica y sociedad genocida, mostrando una representación estudiadamente descuidada, desamparada de estilización exótica, del fetichismo nazi y demás totalitarismos: cruel, feo, herido, rudo, postrado a un cuerpo en el que el ascetismo no hace emerger al hombre nuevo, sino que potencia la reducción de su existencia a las necesidades básicas. Si les quitáis el pan, os robarán la harina haciéndoos creer que os la venden, y a buen precio —pareciese decir, acorde a los tiempos, ese triunfo de los extremos del estómago lleno, lo único que importa, de AfD a Die Linke en Berlín—. Como dos osos que se hermanasen rascándose la espalda inconsciente contra inconsciente, costillar contra costillar. Muro contra muro no cae el totalitarismo; no lo escinde la viga maestra: lo sostiene.

A motosierra, Baselitz ha logrado sobrevivir a la censura. Gente que, más que tallar, impregna la madera de odio; la *vivisecciona* cual carnicero de película de terror. Los espectadores los contemplamos admirados: ya no pareciesen artistas, sino ganadores excluidos de esta lotería masiva de la corrección política, los únicos autorizados a expresarse extrañamente, con recovecos expresivos, sin ser forzadamente desaparecidos de la vida pública. Hay pocos elegidos a los que el *establishment* les permita ser crípticos sin aparecer devorados por la locura; geniales, que no histéricos (véase Didi-Huberman, 2007). Parecen los salvados de esta última moda del *star system* de la libertad de expresión, porque de algún modo hay que encarecer las devaluadas democracias: haciendo creer que la expresión aún cuenta.

Excluido ya en su juventud por “inmadurez socio-política” (Würth, 2025), mi compañero de despacho está entusiasmado con la visita al museo Würth: cree que es un miembro de la *Neue Sachlichkeit*. No va desencaminado: a partir de los veinte, todo en Alemania se despliega como *entartete Kunst*. No lo corrijo: a mí Baselitz no me entró en el *Hauptseminar* de *Neuroästhetik* que cursé en la Universidad Humboldt, por lo que

este señor no constaba en mi canon hasta que se presentó en Agoncillo. Viví prescindiendo de Baselitz, pero no de Beuys, con retrospectiva en Berlín a 2007, a pesar de que ambos sí representan el que habría de ser el sentido de posguerra de la *Neue Neue Sachlichkeit*: no fingir un realismo social, sino volver a la fascinación por lo objetual, por los materiales en el arte en una adoración por la materia prima impersonal, más facilitadora de existencia que lo humano, tras la conversión de este en pieza industrial de genocidio (*Stücke*). Saqué un cinco pelado en fundamentos de estética que hizo institucionalmente permisible, años después, a todos y todas los de la *beautiful people* en las cátedras universitarias, insinuar que yo no podía haber escrito mi tesis. Claro, hubiese quedado mejor su nombre, y el de toda su familia, en la portada de la misma.

Hay días en que me pregunto cuánto cuesta una tesis internacional de cinco años en el mercado negro de la propiedad intelectual; cuánto hubiesen pagado por la vanidad de un ensayo más, entre tantos, que polvorean las baldas de las bibliotecas; y a quién le hubiese quedado mejor que a su autora como para sí haberla querido comercializar en La Central y no haberla publicado en diciembre, cuando los libros ya no tienen recorrido editorial. Si llego a saber que un estúpido título que apenas cuenta como mérito numérico en los exámenes de oposición española a instituto me pudo haber costado la vida, y un cuarto de la misma, me hubiese quedado en Berlín con mis cinco pelados, los mismos que en el examen 2025 de oposición a instituto en España.



Figura 6. Ausencia de Baselitz, Georg (2007). Kubistische Gasmaske I (2007), óleo sobre lienzo, Colección Würth; frente a un muro de exposición y Baselitz, Georg (2005). Volk Ding Zero, bronce patinado y óleo, Colección Würth [fotografía por cortesía de la autora].

De ahí la abstracción del exilio que abre Baselitz: hacer uso de lo figurativo tratando de evitar que su función lo sea. No reniega de la representación, solo evita que esta enuncie más allá de apuntar; se limita a evocar, algunos dirán que psicoanalítica-, otros que clandestinamente, diluyendo tanto los sentidos como los significantes sin violentar al espectador, que tan solo trata de encontrar un punto de referencia legible: ahí te dejo un perrito, para que te descansa la mirada, para que te sientas partícipe de un misterio o intelectualmente hábil como el turista que busca la rana en la fachada de la Universidad de Salamanca. Dar al espectador, como una galleta al can, un entretenimiento que vele su incapacidad para el mero disfrute estético en esa obsesión por el significado: todos ladramos moviendo el rabo al encontrar el perro en el rostro de Hitler. Fingir su desprecio, ofreciendo esas migajas figurativas, detalles de complicidad con el público mientras nos hace el test de Rorschach estético. ¿Qué venía a contemplar, si es que hay algo contemplable? Eso es *Máscara de gas cubista I*.

El juego con los materiales hace el resto, porque se trata de decir, sin dejarse entender. Solo quienes han experimentado la atmósfera de observación censora totalitaria participan de ese estado de ánimo: nunca se habla demasiado bajo, pero tampoco nunca se deja de hablar. Es un estado de totalitarismo gaseoso donde la atmósfera no es visible, pero impregna cada segundo de la vida. Ese requiebro es en la literatura española el de Mihura, con un subterfugio más basado en el mareo del espectador que en una ambigüedad siempre latente. Desde ahí que, si bien Baselitz entra en la historiografía del arte abstracto por América —los franceses ya lo han teloneado con una retrospectiva en el Pompidou, como si estuviese ya perenne, capitalizando el mal buen gusto de lo macabro, propiamente moderno por parisino—, ninguna de sus obras acontezca tampoco en las salas dedicadas a la retrospectiva, aún por pensarse, de este movimiento de los principales museos contemporáneos de Nueva York: ni el MoMA, ni el Guggenheim, ni el Whitney. Sin molestarme en consultar sus archivos, pues cualquier fecha es susceptible de acontecer en futuro perfecto, en ninguno de ellos encuentro tampoco una enciclopedia de la abstracción destinada al mero consumo en tienda. Veintitres kilos de equipaje limítrofe no dan para lecturas sesudas en una *teaching working girl*. Las pretensiones intelectuales no me son permisibles si quiero llegar a una vida de prestado en Iowa con suficientes camisas que no huelan a sudor la primera semana de instituto, un ejemplar de *The Ballad of Sexual Dependency*, de Nan Goldin, y

otro de *Tar Beach*, de Faith Ringgold. Los profesores todavía estamos autorizados a leer de todo, aunque no debamos hablar de nada.

vii

Esa fascinación por la ironía nazi que acabó por encumbrar su sistema de arte de muñecas rusas, adscripción de una élite que quería sentarse al lado de Dios por el trono de la estética (véase Bauhaus Museum et.al., 2024). Reapropiarse de todo lo difícilmente enunciable. Baselitz es tosco, permisiblemente tosco para el Occidente de posguerra, reaccionario en su circunscripción biológica: el sexo, el nacimiento, las mujeres. Cualquiera. De ningún curador emanan palabras de misoginia para contextualizar la obra de Baselitz, a pesar de que son tan omnímodas y destructoras de lo humano, reducido a su arte, como las de Picasso. No son ya mujeres, sino materiales de y para su obra. Si no las llamasen *musas* para dignificarlas se sabrían como lo que son: excusas.

Es como ver a Paco Martínez Soria aplaudido en la Gran Manzana y no sonreído por los españoles emigrados de franquismo. Agoncillo aguanta lo que le echen, con un público que se desentiende de todo valor de las obras mientras le queden bien en los *selfies*; cuanto más coloridas mejor, más posibilidades tienen de combinar con el atuendo. Son obras perturbadoras en ese terror de futuro que imprime aún la adolescencia y que se graba en la mente de los profesores. Nunca vuelves a mirar de igual modo a un mendigo tras esta profesión, que pudiste ser tú o pudo ser un alumno tuyo. De repente, comienzas a ver a los adultos, hasta a los más mezquinos o mediocres —cualquiera, todos—, como actualizaciones fracasadas de su yo adolescente *ensoñecido*. Y empiezas a participar del odio y la compasión: todo acaba en una errata. En Agoncillo, tan *eco-friendly* resultan las técnicas montañeras de Baselitz como una obra *ad hoc* propagandística de la Agenda 2030. Todo les parece subliminal y transicionalmente verde. Y confirmo que en esto los riojanos son tan modernos como los neoyorquinos: mientras se exponga el musgo en una intersección de moda para las masas, poco importa el decorado; les vendrá bien pasearse dentro de estas catedrales heterodoxas, como los figurines en el belén.

Me fascina el éxito de los alemanes pueblerinos en España, convenientemente exotizados por el mito germano, *ostracizados* si no adquieren el brillo de la *gauche divine*. De Nietzsche no se volvió a hablar hasta que lo re-encumbró la revista *Acéphale*, creada por Georges Bataille, tras el show mediático de la alta sociedad de Weimar y

Elizabeth Förster-Nietzsche. Si quieres poder limpiar algo, tienes primero que ensuciarlo. Los del *agro-banking* llaman a estas espirales del ultraje *economía circular*. Me fascina el éxito de los alemanes pueblerinos en España. Este año le han servido una de caso primero a Fassbinder, en Matadero de Madrid, y ahora a Baselitz, *a coté* del aeropuerto internacional de las afueras de Logroño y la base militar. Debería pedir la doble nacionalidad, por su charneguismo germano.

De los pocos que han conseguido hacer la barbarie exportable en Occidente como mito de ascetismo intelectual, expropiado y excluido del cuerpo, sostenido también en el mismo, con espectadores que no mueren instalados en el pesadumbroso circuito de la rudeza somática: otro rostro más, otro cuerpo más, otro castigo más. Que nada parezca bien hecho o acabado, no solo poco armónico o desequilibrado en la composición. Cuando sus obras parecen que van a llegar a decir algo, el autor las perturba, como el niño que disfruta quedándose siempre dos décimas por debajo del aprobado. Empeñarse en no querer sacar nota y hacerlo heredando una tradición judeo-germana del exilio: la alegoría (el drama moderno en Walter Benjamin), la potencia relacional y objetual del número *pi* que no renuncia a lo figurativo (la Gioconda). Estropearlo todo, porque una vez que te han echado del hogar es un oprobio que te quieran someter a la hipocresía sentimentaloides del hijo pródigo. Todo en su obra es un «papá, quédate con tu huerto, que me voy al súper a comprar las lechugas». Toda su obra es un no decir que sabe que el supermercado también pertenece al padre. No hay escapatoria y se recrea en esa encrucijada.

Todo lo hace bien mal, que no a medias, porque en la mayoría de las obras no llegas a saber qué sería el inicio ni qué el final de la misma; por dónde empieza y por dónde acaba de trabajar Baselitz: es un misterio si primero compone para figurar y luego destruye para velar, o cada obra es más bien un despropósito desde el primer minuto de iluminación. Mis alumnos de dieciseis años están encantados en esta exposición, para algunos de ellos la primera en los últimos diez años de escolarización. La última sería algún taller de manualidades para hacerles *Christmas* a los progenitores. Yo me cabreo en repetidas ocasiones, haciéndolos creer que es porque no paran de hablar mientras la guía explica *Máscara de gas cubista I*, cuando en verdad es solo para hacer creer que estoy trabajando y no simplemente disfrutando de la vida. ¿Me hace Baselitz por ello sentir un esbirro del sistema que a él lo expulsó? No, me hace sentir que todos necesitamos un trabajo por el que nos paguen un sueldo, sustancioso, y no nos sintamos

como basura. Aunque poco o nada me importe el preciosismo de las técnicas de pintarrajeo y forcejeo con la realidad de Baselitz, prefiero permanecer callada. Solo le falta una Thermomix a gran escala para triturar madera y astillar la completitud de su obra. Como en las Fallas, salvará una sola: *Zurück in die Schulzeit*.

Todo en Baselitz es una expiación, una decisión de redimirse: si a algo me obligan a inclinarme, que sea a lo más abstracto y más propio posible. ¿Se perdonará algún día a sí mismo? Esa incertidumbre de autoconciencia es de las pocas desventajas morales del protestantismo: no poderte borrar el sacerdocio los pecados ni con aguarrás. Baselitz se ha tirado la vida arrodillado ante sus propios cuadros, sin espinilleras, mahometano de pro. Esa es la única libertad total en la bisagra a la que desquician los totalitarismos: decidir ante qué humillarse, humillarse a ello con constancia, conseguir hacerlo rentable, permanecer postrado ante la propia obra. No ha acabado siendo esclavizado por el sistema académico, sino por su propia producción, rendido ante la horizontalidad de los cuadros (la pintura líquida también respeta la ley de la gravedad y en vertical genera churretes), como quien se avasalla ante la alfombra de la inutilidad del arte, elevando la servidumbre a tragedia existencial ante algo abstracto, impersonal, intento de reconciliación con el mercado. Empeñarse en persistir siendo un asocial, un *outsider*, invitarse a desquered sus obras, hechas para no querer ser vistas sino escupidas, quebrando la distancia apolínea de la contemplación en las pinacotecas clásicas. Baselitz genera en mí efectos perlocucionarios.

El lugar de Baselitz, por esa abstracción del exilio que lo caracteriza, es enigmático: es infantil sin ser *naïf* al modo de las tranquilizadoras representaciones de mesas escolares emborranadas de Jaune Quick-to See Smith (*Kalispell #1*); vivifica la fuerza del trazo, más que arrojado, manchado, de un Pollock sin tener, sin embargo sus pretensiones de madurez soberbia y equilibrio en la composición; es violento como una etapa negra de Goya, sin resultar condenable por exponer antes su beligerancia como pesadilla de emborronamiento y disolución que como amenaza. Como en *Mujeres de Dresde*, dejarse retratar en Baselitz es dejarse desaparecer, constar como ausencia y maximización de cascotes y zafra; hacerse irreconocible en esa escombrera de vergüenza, no reclamable para la historia, en que quedó sumida y bombardeada tal ciudad en la Segunda Guerra Mundial. Y de ese enigma lo pretende excluir la historiografía del arte contemporáneo: molesta acontecer a la entrada de los autores en el canon historiográfico por la vía hermenéutica de la política de minorías, por la mirada

geoestratégica, interpretación que se constata tanto en Baselitz como en Johnson, forzados a ser exclusivamente leídos y legibles desde el objetivo sociológico: por un lado, el exilio al totalitarismo del Este y, por otro lado, la post-colonialidad americana, siendo Johnson definido como uno de los “post-Black artists” (Westermann/ Price en Beckwith/Karnes, 2025) y “another hallmark of Conceptual art” (Beckwith en Beckwith/ Karnes, 2025).

Querer ver más allá de la memoria histórica de Alemania y no poder, o no ser dejado; incapacidad de aproximarse al autor superando su interpretación hegemónica, conscientes de que, como Klimt o Kahlo, todos los autores mueren en el superventas de IKEA, cuando consiguen quedar bien, inofensivos y decorativos, en cualquier salón. Baselitz es, para quien así lo defienda, una irrespirable ventana de interior; pero es más o es también otra cosa: un eslabón perdido de la abstracción, la ideología que no queda subsumida a las matemáticas, el intento fallido de superar la inminencia de mundo —la *Sachlichkeit* de los objetos que ante nosotros se presentan, no ya escindidos y concretos como en el existencialismo, sino deformados en el inconsciente por el fallido discurrir del mundo; permanecer persiguiendo la idea platónica del perrito ahogado en la constancia diaria del caos—. Baselitz es propuesta fenomenológica: superar la cotidianeidad que ya han generado las impresiones de la experiencia, superar la costumbre de la asociación. La historiografía nos obliga, sin embargo, a constar ante obras que son un espejo, en las que nos vemos nada que no haya quedado de antemano connotado por el siglo XX alemán. ¿Qué nos dejan de Georg Baselitz? El alemán del Este que de él hayan querido hacer los americanos. ¿Quién es Georg Baselitz? Otro *no-lugar* más (Augé, 2017): allí donde sin ocurrir nada, se consume la historia del siglo XX a la espera de ser rescatada por algún vuelo. Pero, ¿a dónde ya?



Figura 7. Fotograma de Johnson, Rashid (2025), *Sanguine*, Solomon R. Guggenheim Museum. Figura 8. Johnson, Rashid (2019), *Untitled*, Glazed stoneware, Solomon R. Guggenheim Museum. [fotografías por cortesía de la autora]

Apaga varios tonos el pantone de la piel y comenzarás a entender cuál es el problema de mis rasgos. Todo rostro es una máscara. No de lo salvaje y felino. No de una reducción del infinito a las reglas del cuerpo, a su doblegamiento. Todo rostro es una máscara política. A ciertos humanos se les permite tener rostro y máscara; en otros todo es máscara. Esa es la segunda mitografía colonial de Occidente: un mundo dividido entre humanos de mueca y humana fisiognomía, inaugurada para la historia de la pintura en 1698 con Charles Le Brun y su *Méthode pour apprendre à dessiner les passions*. Hay rostros a los que se les permite obviar su tradición cultural, copando el lugar del yo neutro que piensa y habla sin cuerpo, y hay rostros siempre diferenciales, obligados a representar la otredad, a establecerse en la corporalidad.

El primer comentario que recibo al adentrarme en el Guggenheim de Nueva York y ahorrarme alrededor de cuarenta dólares de lectura del catálogo de exposición con un *latte machiatto* de alrededor de seis es, aproximadamente, “Hay una razón rotunda para exponer a ese tío”. Se argumenta icónicamente apenas en las primeras páginas. “Bueno, ya sabes que el tamaño es inversamente proporcional al crecimiento.” Me río, pero me pica. La racialización pasa por la feminización sexualizada de los sujetos. Pienso nuevamente que nos podíamos haber ahorrado los más de cincuenta euros por crédito de

cada asignatura en estética si el objetivo final era tener conversaciones de bar con cultismos de gracejo. Eso siempre lo hicimos bien. Lo de ser aceptado como *slang* académico es ya más difícil. Nosotros siempre valemos para follar, pero follar y pensar en paralelo es obscenamente peligroso. Aprecio, por ello, el título de la exposición y esa referencia explícita a los regímenes permisibles o no de *self-irony*. Desnudarse desde la diferencia pareciese el modo de entrar en el sistema del arte a través de la poscolonialidad, que es necesariamente autorreferencial, hecha de un yo sexualmente materializado y atrapados en un círculo vicioso donde la visibilización física acaba por restringir la interpretación de las obras. ¿Se va a desnudar también Baselitz o con haberlo tenido postrado ante su obra toda su carrera artística ha sido suficiente? ¿Se van a empelotar también las editoras del catálogo de exposición, Naomi Beckwith y Andrea Karnes? ¿Será la desnudez el próximo *dress-code* del Solomon R. Guggenheim para visitantes, por expectativa de superación post-colonial (*poskoloniale Aufhebung*)? ¿Cuántas veces tiene el individuo racializado que desnudarse para dejar de ser solo un cuerpo penetrador y penetrable?

Comienzo a entender el micro-clima social de América al recorrer las exposiciones de los grandes museos. En mi imaginario europeo, América había superado ciertos debates, que en las calles de Nueva York no resultan apreciables: pasé de sentirme un chucho en España, una mezcla descartada sin pedigrí, a uno más en apenas un viaje de ocho horas en ese infernal túnel del tiempo al que llaman avión. Yo acudía a los museos a ver la escena neoyorquina, no a sentir que todo el mundo anda aterrado, como en la incómoda diplomacia, desplazándose de puntillas sobre cajas de huevos intentando no romperlos. Quien mejor ejemplifica esa sensación de incomodidad diplomática, de constante carraspeo del inconsciente, es Robert Watts en el Whitney (*Case of Eggs (with Rainbow Wax Eggs)*, 1964). Pero todo este estado de alerta cognitivo empieza a emerger no necesariamente en Nueva York, sino *a posteriori*, cuando comienzan a darme la formación de profesorado y se me ocurre la mala idea de preguntar a Google quiénes son Naomi Beckwith o Mariët Westermann.

Al entrar en esa espiral con fuerza de aceleración descendente para transeúntes, lo primero que me atrapa es *Untitle (Shea Butter Table)*, de 2016: unos bloques amarillos de un material para mí desconocido, sosteniéndose sobre una alfombra persa que hace

de mantel de mesa interminable de madera. No sé quién es Rashid Johnson, ni a qué tradición se le adscribe en Estados Unidos; ni siquiera sé si es el artista que aparece fotografiado en la exposición. Mi *horizonte de sentido* (Gadamer, 1960) no percibe ninguna “Africanness”; yo lo que veo automáticamente es un Baselitz referenciado.



Figura 9. Johnson, Rashid (2016). Untitled (Shea Butter Table), Solomon R. Guggenheim Museum [fotografía por cortesía de la autora].

La asociación simbólica es evidente para mí, forma y color, pero no la dimensión semiótica que se despliega de ese modo de citación obvio y, al mismo tiempo, invisible para la oficina curatorial de su obra. Busco entusiasmada un guía de sala. “¿Tenéis datos sobre esta obra en particular?”, pregunto. Con máxima atención intento entender el estudiado párrafo curatorial oficial que, perfectamente aprendido y amable, trata de hacerme comprensible. La guía me cuenta algo sobre son bloques de un “material from West Africa for moisturizing... with palm oil it is made yellow...” No sé de qué me está hablando... “Thank you, I just thought it was a reference to Georg Baselitz’s work *Dresden Women*.” “Who?” “Baselitz.” “But it is not the only work where he uses shea butter, there are others.” “But is this the first one? Is there an available catalogue of this exhibition?”

Comienzo a fotografiar sin ton ni son todas aquellas obras del museo en que aparece ese material, para mí tan enigmático como la criptonita. ¿Qué hace la obra *Dresdner Frauen* de Baselitz diseminada por toda una exposición de museo de otro artista? En el catálogo se recogen al menos catorce referencias de la diseminación de *Dresdner Frauen*, siendo la primera el vídeo de alrededor de un minuto *Me, Tavis Smiley and Shea Butter* (2004), en que el autor aparece untándose de *shea butter* en un wáter de Murcia mientras escucha ese programa de radio.



Figura 10. Fotografía de parte de una instalación performativa para la exposición de Rashid Johnson llamada *Sanguine Piano*. Nadie consiguió explicarme exactamente en qué consistía. A ciertas horas y ciertos días, un individuo se instalaba en el piano que oculta esta estantería-botánico y tocaba unas piezas. Alguien tocó el piano en mis

últimos momentos de mi visita al museo. Yo me dediqué a bajar en aceleración continua la rampa en espiral del Guggenheim, con incremento del dinamismo al encontrarme adocenada por un *foulard* debido *climate change* del aire acondicionado.

“No work assumes an autotheoretical mode more succinctly than Johnson’s video *Me, Tavis Smiley and Shea Butter* (2004, pp. 106-07), which locates us, the viewers, as voyeurs of an intimate, banal domestic moment when Johnson is taking in commentary from Tavis Smiley’s NPR show on the state of African American affairs across the United States. We witness the artist’s daily bathroom ritual: moisturizing after bathing and listening to the radio. The work echoes the body-art projects of artists Karen Finley, Bruce Nauman, and William Pope. L. The last, especially, is known for elevating mundane materials and then mocking their supposed transformative powers when applied all over the body. More immediately, however, *Me, Tavis Smiley and Shea Butter* is a gender, and even racial, inversion of art history’s woman-at-her toilette motif, examples of which are, traditionally, studies in vanity and mortality. Like the “toilette” images, however, the video features its subject in a state of introspection and vulnerability, with a touch of the erotic. Here, Johnson slathers himself in shea butter (an emollient long associated with the African continent), applying “Africanness” to his Black male body in a way that depicts quotidian grooming habits yet also evokes ritual cleansings before embalming. The work also contains core elements that will motivate Johnson’s practice going forward: it remains an intersubjective and transhistorical inquiry into the convergences and divergences of the many spheres of culture -be they fine art, Black life, or the inner life- through the manipulation of such shape – shifting materials as shea butter and wax.” (Beckwith, 2025, pp. 61-62)

A ella le siguen, haciendo constar las presentes en el catálogo y todas aquellas en que *shea butter* consta como materia presente en modo alguno, *Citizen Band (Explorations in Topology)* (2008), *Ridiculous “I” and the Cosmos* (2010), *Wake Up Sellout* (2011), *The Shuttle* (2011), *The long dream* (2014), *The Ritual* (2015), *Blocks* (2015), *Antoine’s Organ* (2016), *Falling Man* (2016), *Untitled (Shea Butter Table)* (2016), *Untitled Microphone Sculpture* (2018), detail of an installation of shea butter that was part of the exhibition *Rashid Johnson: Los senderistas* (Museo Tamayo, Mexico City, July 27-November 10, 2019), *Untitled Bust* (2019).

La *shea butter* —que descubro semanas después en un diccionario bajo el nuevo sentido de *manteca de karité*, que en la masa española carece de ningún significado fuerte

cultural más allá de su uso más propensamente pseudo-ecológico en productos del *Carrefour* para la hidratación del cabello o la piel— adquiere en una exposición de Nueva York una triple marca de diáspora, transformando una materia barata de signo irrelevante a símbolo insoslayable y determinante de apertura interpretativa comunitaria: diseminación del cuerpo del artista en la obra a modo de capitalización en una marca propia de un producto agrónomamente desamparado; citación de racimo o ficción encadenada de *cross references* de una tradición de sentido en la historia del arte (Baselitz-Johnson-Picasso-Jacqueline-Apollinaire-Dora Maar); dispersión de la “Africanness” como imaginario colectivo compartido de una manera de habitar y no dejarse habitar Estados Unidos, contexto nacional desde el que se expone su obra.

Si no se llega al museo estudiado de antemano, hay al menos dos vías de acceso expositivo a Rashid Johnson: la del catálogo, que miente por negar o ignorar a Baselitz hasta la entrevista final del autor; la de la exposición, que miente por hacer pensar que la instalación resultante de un proceso transformador y ubicuo de años sobre una materia, la manteca de karité, que ya difícilmente puede separarse de la obra como los granos de arroz en un plato, es la *Untitled (Shea Butter Table)* (2016), un banquete híbrido que expone la propia contradicción del artista, emplazado en un espacio mestizo en el que ha de rendir cuentas a ambos lados de las corrientes críticas hegemónicas.

“But because we know that Western sensibilities are deeply informed by the Other, I would even challenge that Western-ness is not an inherently white space. So it’s complicated. My practice is a hybrid position within that discourse, or alongside the adjacent and battling discourses of Western-ness: the grid, application, gesture, and formula.” (Johnson en Beckwith/ Karnes, 2025)

“For me, it was a material, and there are several materials that share [African] characteristics that I’ve used in my work in the past, and I’ve used them in the paintings – it was really the absurdity of embracing a space that, in some ways, was foreign and unfamiliar to me, but that I wanted to try to identify in a more thorough way than had been given to me previously. And it was: How do I understand my Africanness?” (Johnson en Beckwith/ Karnes, 2025)

Por un lado, Johnson —chicagüense— es dominado por una voluntad erudita crítica de consolidar en la alta cultura la tradición de la “Africanness” y las referencias bibliográficas que a ella quedarían adscritas, “presenting a personal library -

Contemporary Black Male Literature Starter Kit (2003-, p.61, BOTTOM)- or playing at a bit of drag with historic Black leaders -*Self Portrait with My Hair Parted Like Frederick Douglass* (2003, p.20)” (Beckwith en Beckwith/ Karnes, 2025).

“It was the failure of traditional visual art to capture, to celebrate and reward Black practitioners in elevated positions at the vanguard of those conversations.” (Johnson en Beckwith/ Karnes, 2025)

Por otro lado, Johnson —chicagüense— se incomoda por ser reducido a una seña cultural que pareciese ser la única que abriese su espacio museístico de legibilidad. Su obra puede emplazarse en el activismo, pero no reducirse al activismo, término peyorativo que funcionaría como insulto o depreciación en la alta cultura para aquellas obras que se le adscriben, acusadas de intrusismo artístico e insinuando que la completitud de su valor estético quedaría reducida a su finalidad propagandística momentánea o a ser un espacio secundario que regaña a la tradición, pero no la hereda y vivifica al modo de los grandes maestros de la historia del arte; decir *activismo* en la propuesta curatorial de un autor es decir arte *ad hoc*, surgido desde y para la respuesta política a las contingencias, más que arte emergido desde y para la creación primigenia.

“ODO. Yeah, I realize my whole relationship to academia in my life has been to understand the West so thoroughly that I understood it better than a white Westerner. But I realized I didn’t want to engage in what was actually happening: the second-class structuring of Black culture and the Black aesthetic. As I learned about art in school, I realized that Black art was considered by these people to be second-rate.

RJ. There’s a laundry list of folks, even in postwar European painting -like Jean Dubuffet or Georg Baselitz- who helped inform my project. Coming across the Richard Powell book *Black Art: A Cultural History*, which goes back to early-stage Black art, introduced me to a number of Black painters -icons like Sam Gilliam, Jack Witten, Robert Colescott, Ed Clark- that, to this day, continue to inform my project materially, and compositionally (color and palette).” (Donald Oditia/ Johnson en Beckwith/ Karnes, 2025).

x

El arte contemporáneo no apunta, evoca. Hay algo de esta aseveración en la abstracción del exilio.

La inmersión en una tradición de sentido, desordenada e irredenta con ese aprendizaje rudimentario, no sistematizado, del DYC, se ejemplifica en el, hoy en desuso, modo de citación Chicago, usado internacionalmente hasta que APA desbancó en la proliferación capitalizable de *papers* en *journals* este modo de reconocimiento bibliográfico, de mayor elegancia y organicidad, ausencia de jerarquización alfabética y transido de contenido. El modo de citación Chicago es una apelación a que el lector e investigador trabaje su propio recorrido de aprendizaje frente a la sistematización simplificada y plenamente accesible de APA. En el modo de citación Chicago el plagio de fuentes por parte del leyente pícaro es mucho más esforzado que en APA. Inicialmente Chicago citaba a pie de cada página, obligaba a reflejar todos los datos del material consultado, constando no solo la página sino incluso el lugar de edición y traductores de los textos (de haberlos) y sometía las repeticiones a un sistema de abreviaciones (*ibid.* y *ap. cit.*) e indicaciones que obligaba al lector a seguir la trayectoria completa del texto para poder ubicar el valor de las citas, su contenido, su sentido y su orden. En la citación Chicago el lector había de participar del texto, sumergirse en el valor de la tradición, no estando penalizado sino, por el contrario, valorado, la referencia del mundo representado en otro mundo (las citas primarias y secundarias). Era más importante la lectura inmersiva y la consecución de una trayectoria discursiva, que la mera enunciación de *papers* de ultimísima publicación que sirviesen para posicionar al autor en el circuito interno de poder académico de las *cross references* (entrar en el circuito de la rentabilidad de las políticas del reconocimiento). No es de extrañar, pues, que el acrónimo APA sea *American Psychological Association* y que este sistema de intercambio semiótico en que se salpimienta el texto de dedos señaladores que, sin embargo, nunca se sabe muy bien a dónde apuntan, haya acabado por eliminar el lugar de publicación, los traductores de las obras, los nombres propios de los autores (a pesar de que pueda contrapesar hoy más un apellido hispano que un nombre de mujer) y hasta las páginas citadas. Con interpelar el apellido a gritos y el momento de enunciación, que ha de renovarse cada cinco años para permanecer en el mundillo —¡Fernández, 2025!— está todo el trabajo de siembra, siega y cosecha de la tradición realizado. En APA todo es aparentemente visible, pues se ha de dar cuenta hasta del boleto de bus consultado si ese ticket contenía alguna información de supuesta relevancia para el escrito. Por ende, todo en APA aparentase ser abierto y democrático, mas es vacío como la repetición (razonada) de un listado de teléfono. Frente a esa accesibilidad sin esfuerzo de APA, Chicago no resulta

hoy en día un modo de conservación orgánico, sino un método elitista y, por ello, clasista, impopular y desfasado de acceso y homenaje a la tradición.

¿Qué es entonces lo que se espera en esa analogía comprensiva para una diferenciación entre plagio y cita en danza? El formato de esta publicación exige APA, pero no por ello queda el esfuerzo de participación en una tradición de sentido de Chicago obligado; este ha de hacerlo cada uno en el recorrido textual y performático de estas páginas. ¿Cuáles son los mojones que invitan al peregrinaje lector en este pespunte metafórico que traza la línea Baselitz-Johnson? Ese es el esfuerzo de tradición que el público, y no solo el escritor o creador, ha de realizar: asociar enunciado y cita de la única manera posible — estudiando—.

xi

“It’s a chicken -and -egg situation for me, especially in Black art history where we’re often introduced to junior [contemporary] artists before we meet the more senior artists of the past, our predecessors. I became aware of Glenn Ligon’s work before I knew about the artwork of Bob Thompson from the 1960s. It’s a fascinating time machine that we’ve been allowed into relatively recently. And because of some of the failures of Western -we’re gonna use that word again- art historians to effectively frame the contributions of Black artists -bring them into its canon- this prevented us from having agency to zip back and forth between certain histories.

So I’ve never thought about art history exclusively as a linear or a chronological opportunity. And most of us shouldn’t. Because we’re often introduced to it without chronology being the exact process to which we come to understand it. So the fact that chronology, you know, is the way that we’re supposed to describe it is, in some ways, a tad absurd. My art history and my influences jump back and forth in ways that I’m actually quite proud of. We have always been much more present that credit is given.” (Mateos de Manuel citando a Johnson en Donald Obita en Beckwith/ Karnes, 2025; véase Warburg, 2010)